

EXPRESIVIDAD Y MOLDES MÉTRICOS

Rhythmica, XIII, 2015

**EXPRESIVIDAD Y MOLDES MÉTRICOS.
PERSPECTIVAS ESPAÑOLAS
A FINALES DEL SIGLO XX**

**EXPRESSIVENESS AND METRICAL FORMS.
SPANISH VIEWS AT THE END
OF THE TWENTIETH CENTURY**

JOAQUÍN MORENO PEDROSA

Universidad de Sevilla

Resumen: En la poesía española de finales del siglo xx no es frecuente que expresividad y moldes métricos aparezcan como términos opuestos. De forma generalizada, los autores de este período utilizan versos y estrofas clásicas. Además, no es frecuente encontrar entre ellos escritos de indagación teórica sobre cuestiones métricas. Sin embargo, cuando éstos aparecen, la variación sobre los modelos clásicos suele ir unida a la búsqueda de un determinado efecto expresivo. Algunos poetas, como Antonio Carvajal, consideran que estas variaciones deben constituir un objeto preferente de la métrica. Para otros, como Miguel d'Ors, estos desvíos pertenecen más bien al ámbito de la artesanía.

Palabras clave: Poesía, métrica, expresividad, Antonio Carvajal, Miguel d'Ors.

Abstract: In Spanish poetry at the end of the Twentieth Century, expressiveness and metrical forms are not often seen as opposite terms. In general, the authors of this period use classic models of verses and stanzas. Furthermore, theoretical research on metrics is not usually found among them. Nevertheless, when they have appeared, variations on classic models are accompanied by a search for a particular expressive effect. Some poets such as Antonio Carvajal think these variations must be a priority object in metrics. Meanwhile, for other authors like Miguel d'Ors, these innovations belong to the craftsmanship scope.

Keywords: Poetry, metrics, expressiveness, Antonio Carvajal, Miguel d'Ors.

La poesía española del último cuarto del siglo xx ofrece un panorama en que predominan, de forma casi exclusiva, las formas métricas clásicas¹. Los modelos románticos y vanguardistas ya se han establecido como tradición consagrada, y el clima relativista y sincrético de esta época resulta poco propicio para la imposición de normas y procedimientos estéticos. Por todo ello, entre los autores de este período no es frecuente hallar muchos ejemplos de crítica o sublevación contra las formas versales heredadas del pasado. Se trata además de unos poetas que, si bien han dedicado mucho espacio a la reflexión teórica sobre la poesía, tanto en sus versos como en sus poéticas, ensayos y trabajos críticos, apenas han dedicado alguna mención de pasada a los aspectos relacionados con el ritmo y la versificación. La excepción más notable a esta tendencia es el granadino Antonio Carvajal, que ha desarrollado una extensa investigación sobre estas cuestiones desde su doble condición de poeta y profesor en la Universidad de Granada. También el gallego Miguel d'Ors ha dedicado algunos apuntes a los aspectos relacionados con la métrica. En el caso de otros autores, las referencias a los fundamentos rítmicos del verso suelen ser menciones aisladas y ocasionales. Pero hay una cuestión que suelen tratar todas estas indagaciones, más o menos extensas. Nos referimos a la relación que existe entre las formas métricas y los aspectos expresivos de la dicción poética.

¹ Pueden verse, a este respecto: GARCÍA MARTÍN, José Luis: «Tendencias de la poesía última». *Los Cuadernos del Norte*, 1988, 50, p. 153; NICOLÁS, César: «Novísimos (1966-1988): Notas para una poética». *Ínsula*, 1989, 505, p. 14; AMORÓS, Amparo: «¡Los Novísimos y cierra España! Reflexión crítica sobre algunos fenómenos estéticos que configuran la poesía de los años ochenta». *Ínsula*, 1989, pp. 512-513, p. 66; SILES, Jaime: «Dinámica poética de la última década». *Revista de Occidente*, 1991, pp. 122-123, p. 162; BARROSO, Elena: *Poesía andaluza de hoy (1950-1990)*. Sevilla: Biblioteca de Cultura andaluza, 1991, p. 56; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla, 2001, pp. 168-177.

Por lo que respecta a Antonio Carvajal, es preciso explicar ante todo la importancia que este autor le concede a los aspectos orales y declamatorios del verso. Así, el poeta granadino ha destacado por dos veces la impresión que le provocó, en su juventud, el montaje dramático sobre textos de *Veinte años de poesía española*, de Castellet, que la compañía Adrià Gual representó en Granada². Carvajal considera que este espectáculo, en el que tomó conciencia de las posibilidades dramáticas de la poesía, constituye el origen de su concepción del poema como objeto acústico, destinado fundamentalmente a la lectura oral, siendo su recepción acústica por parte del oyente el factor que determina todos los demás aspectos de su elaboración³. Efectivamente, la mayor parte de los críticos ha subrayado como uno de los rasgos más característicos de la poesía de Carvajal esta orientación al recitado, de forma que muchas de sus posibilidades expresivas se pierden si no se escuchan los poemas en voz alta⁴. El mismo autor considera que las lecturas poéticas y recitales forman parte de su quehacer artístico, subrayando también la necesidad de conocer las técnicas apropiadas para la lectura en público; además, para referirse a estas actividades prefiere emplear el verbo arcaico «*dezir*» antes que «recitar», atribuyéndole al primero una representación más teatral, al modo de una

² Cfr. VALLS, Fernando: «Vida y tradición: la poesía de Antonio Carvajal». *Turia*, 1995, 34, p. 171; CARVAJAL, Antonio: «Carta gratulatoria a José María Castellet», en Eduardo A. Salas Romo: *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*. Barcelona: Península, 2001, pp. 23-24.

³ Cfr. VALLS, Fernando: «Vida y tradición...», *cit.*, p. 166; CARVAJAL, Antonio: «Algunas consideraciones sobre métrica española», en Micaela García Briz (ed.): *Actas del VI Simposio Regional de Actualización Científica y Didáctica de Lengua española y Literatura: «Bases lingüísticas y literarias de la enseñanza entre dos siglos»*. Jaén: Asociación Andaluza de Profesores de Español «Elio Antonio de Nebrija-Diputación Provincial de Jaén, 2000, p. 54; GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal. Consonante respuesta*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004, p. 193.

⁴ Cfr. ORTIZ, Fernando: «Antonio Carvajal», en *Gran Enciclopedia de Andalucía*. Tomo II. Sevilla: Promociones Culturales Andaluzas S. A.-Anel, 1979, p. 723; CAMANDONE DE COHEN, Mirta: «Notas para el estudio de la poesía española del 70», en A. David Kossow *et alii*: *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 1. Madrid: Istmo, 1986, p. 304; CHICHARRO, Antonio: «La poética conviviente de Antonio Carvajal», en *Studi Spanici. Poética y poéticas en España e Hispanoamérica*. Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, p. 217.

ejecución musical, frente a la lectura mecánica, de salmodia monótona, que constituiría el «recitado»⁵. En este sentido, el poeta granadino es consciente del disgusto que provocan en algunos oyentes las particularidades de su modo de recitar, tales como la tendencia a no marcar el verso, rompiéndolo a menudo, introduciendo nuevas pausas o cesuras y omitiendo la realización de algunas sinalefas; esta «fluencia» que le imprime al poema provendría, según él, de que en su recitado «prevalece la línea melódica que desarrolla en la estrofa, leo marcando muy poco el compás y mi afición a la música se subraya de una forma totalmente consciente y voluntaria»⁶.

En estas afirmaciones, tal vez haya una cierta sobrevaloración de los aspectos fónicos más «musicales» y dramáticos del poema, que puede ir en detrimento de sus aspectos métricos fundamentales. Sin embargo, el papel que Carvajal concede a la métrica es perfectamente válido: el poema, objeto temporal y acústico creado con la intención de que el lector aprecie todas sus propiedades sonoras, queda consignado en los signos gráficos, espaciales, de la escritura, donde su ritmo y su sonido esperan latentes. Para que éstos vuelvan a manifestarse como tales, el lector deberá poseer una competencia que le permita reconocer en ellos el patrón rítmico al que se ajustan, y dicha competencia es la que proporcionan los conocimientos métricos⁷. En este sentido, Antonio Carvajal ha recogido la distinción establecida por Roman Jakobson entre «modelo» y «ejemplo» de verso, el primero como base estructural que determina los rasgos invariables, así como los límites de las posibles variaciones, del segundo. Según Jakobson, la distinción y el estudio de ambos constituirían el objeto de la métrica⁸. La

⁵ Cfr. GARCÍA, Manuel: «Entrevista a Antonio Carvajal». *Los papeles mojados de Rioseco*, 1999, 1, p. 34; GUATELLI-TEDESCHI, Joëlle: *La poesía de Antonio Carvajal...*, cit., pp. 204-205.

⁶ *Ibid.*, pp. 224-225.

⁷ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *Metáfora de las huellas (Estudios de métrica)*. Granada: Método, 2002, p. 13. En el mismo sentido, véase su «Prólogo» a DARÍO: Rubén: *Sonetos de Azul... a Otoño. Comentados por Antonio Carvajal*. Madrid: Hiperión, 2004, p. 10.

⁸ Cfr. JAKOBSON, Roman: *Lingüística y poética*. Trad. de Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid: Cátedra, 1983, pp. 50-51. Vid. CARVAJAL, Antonio: «María Victoria Atencia, o la armonía». *Revista Litoral*, 1997, 212-213, p. 124; CARVAJAL,

métrica, por tanto, ayudaría a reconocer en los «ejemplos» de verso su «modelo». Sin embargo, más que el conocimiento de los fundamentos fonéticos y fonológicos que determinan el ritmo del verso, conformando sus «modelos», la visión de Carvajal favorece como objeto preferente de la métrica el estudio de los «ejemplos» concretos, particularmente en lo que tienen de «desvío» o apartamiento de tales «modelos»:

La pretensión de dotar a la Métrica de un estatuto como de ciencia exacta tropieza cotidianamente con la tozuda realidad de su práctica como arte, precisamente allí donde el arte supera a su posible sinónima, la técnica, para convertirse en un alarde virtuoso, recurso expresivo inesperado, desmentido real (de res, cosa) de la teoría o pura especulación tendente a descubrir la «leyes supremas» de la versificación. Y no es que se ponga en duda la necesidad de tales leyes, pues sin ellas no es posible valorar cuanto de arte puedan tener los desvíos; es que las leyes se suelen presentar como excluyentes de hechos reales que están ahí, ante los ojos del legislador, pero que el legislador niega como recurso artístico porque no caben en su código⁹.

De esta forma, Carvajal prácticamente ha restringido el objeto de la métrica al estudio de los ejemplos concretos de verso, aduciendo que el modelo de verso, como mera «identidad de sílabas y acentos», es «tan abstracto como el fonema», mientras que «en poesía, como en todos los hechos de lengua, sólo hay ejemplos»¹⁰. El estudio exclusivo de esos modelos «abstractos» constituiría lo que el poeta granadino ha denominado, despectivamente, «métrica mecánica», cuyo principal defecto estribaría en que no atiende a la necesidad de una determinada forma métrica, sino sólo a su análisis y descripción externa. Frente a esta métrica «mecánica», Carvajal se muestra partidario de una «métrica expresiva», en la que cada peculiaridad formal del verso, y en particular las que se alejan del patrón rítmico de éste,

Antonio: «José Hierro: la desmesura de lo medido», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuela (coords.): *Leer y entender la poesía: José Hierro*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2001, p. 60; CARVAJAL, Antonio: *Metáfora de las huellas...*, cit., pp. 26-27.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰ CARVAJAL, Antonio: «Disputa de lo efímero y lo bello», en Martín Muelas Herraiz y Juan José Gómez Brihuela (coords.): *Leer y entender la poesía: poesía y lenguaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 39-40.

quiere verse como manifestación sensible de su contenido¹¹. En otra ocasión, ha definido la «métrica expresiva» como el estudio del «uso de los artificios métricos para reforzar el sentido: el significante se constituye en imagen del significado»¹². De esta forma, la «métrica expresiva», término que el poeta granadino le atribuye a su amigo Carlos Villarreal, vendría a devolver a la ciencia métrica el lugar que le corresponde, como parte de la Retórica¹³. La «métrica expresiva» sería también el origen de la noción de «ritmo» que tiene Carvajal, como congruencia entre contenido y expresión. Naturalmente, esta concepción del ritmo trascendería el ámbito de lo fonético y lo fonológico, incluyendo también el de lo estético. De ahí que el autor granadino haya afirmado que «el estudio del ritmo escapa, en parte, a la métrica; pues en el ritmo opera aquello que hace que un producto lingüístico conscientemente elaborado, además de verso o prosa, sea poesía»¹⁴.

En este trabajo, como es lógico, no se presenta ninguna objeción a la perspectiva que Carvajal le ha atribuido a la «métrica expresiva». De hecho, ese enfoque ya fue adoptado por Dámaso Alonso en su estudio de la literatura como «forma», a lo largo de las brillantes páginas de su *Poesía española* y, más concretamente, en los trabajos «Garcilaso y los límites de la estilística», o «Monstruosidad y belleza en el Polifemo»¹⁵: sólo que, con más precisión, el erudito madrileño designó a esta perspectiva disciplinar como «estilística». Por su parte, Carlos Bousoño, que consideraba la «imagen del significante» de Dámaso como una ampliación de la onomatopeya¹⁶, destinó todo el capítulo «Otros

¹¹ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva frente a métrica mecánica*. Granada: Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, 1995, pp. 77-78.

¹² CARVAJAL, Antonio: «Ludir de brocateles (notas otoñales para Rosaura Álvarez)», en Rosaura Álvarez: *El vino de las horas*. Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1998, p. 13.

¹³ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva...*, cit., p. 44.

¹⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵ ALONSO, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos, 1981, pp. 49-108 y 315-392, respectivamente.

¹⁶ BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, versión definitiva. Vol. I. Madrid: Gredos, 1970, p. 361.

modos de expresividad de la forma»¹⁷, de su *Teoría de la expresión poética*, a estudiar fenómenos como los que Carvajal considera objetos característicos de la «métrica expresiva». Entre ellos, Bousoño cita como ejemplo de movimiento cinético sugerido por el ritmo versal uno de los poemas dedicados por Juan Ramón Jiménez a Marthe, el titulado «Entre una nauseabunda fragancia de mimosas...»¹⁸. Pues bien, este mismo ejemplo también ha sido citado frecuentemente por Carvajal como justificación de su perspectiva métrica¹⁹. Por su parte, el profesor Esteban Torre considera básica la atención a estos aspectos estilísticos para el profundo goce y conocimiento de la obra literaria, además de referirse a ellos como un objeto de atención preferente en el comentario de textos literarios y en la traducción poética²⁰.

Esta perspectiva ha alentado sin duda los mejores momentos de los comentarios estilísticos de Carvajal, en que su privilegiada sensibilidad como poeta ha desvelado no pocos aspectos relevantes de las obras estudiadas. Por tanto, no se objetará nada, como dijimos, a esta visión del significante poético como imagen del significado. Sin embargo, su consideración como objeto material de la métrica sí resulta, de hecho, bastante más discutible, especialmente en lo que respecta a la pobre valoración que le merece a Carvajal el estudio de los elementos fonéticos, materiales, del verso (sílabas, acentos, tono). Precisamente estos elementos son los que permitirían definir los fundamentos acústicos del ritmo, y extraer, a partir de este conocimiento, unas reflexiones válidas para entender y disfrutar mejor el mayor número posible de poemas. Dicho más brevemente: el principal problema de la «métrica expresiva» de Carvajal es que

¹⁷ *Ibid.*, pp. 361-386.

¹⁸ *Ibid.*, p. 371.

¹⁹ CARVAJAL, Antonio: *De métrica expresiva...*, cit., p. 102; CARVAJAL, Antonio: *Metáfora de las huellas...*, cit., p. 12.

²⁰ TORRE, Esteban: «¿Comentario, análisis, explicación de textos literarios?», en Manuel Ariza (ed.): *Problemas y métodos en el análisis de textos*. In memoriam Antonio Aranda. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992, pp. 354-357; TORRE, Esteban: «La traducción como comentario (*Spleen*, de Baudelaire)», en Esteban Torre y José Luis García Barrientos (eds.): *Comentarios de textos literarios hispánicos*. Madrid: Síntesis, 1997 p. 404; TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 14.

tiende a alejarse cada vez más, en ocasiones hasta difuminarlo por completo, de cualquier posible «modelo» de verso. De aquí proviene, también, la relativa sobrevaloración de los fenómenos métricos acerca de los cuales Carvajal considera haber hecho una aportación significativa a la métrica²¹, como serían la «rima en caída» y los versos «de cabo doblado». De la primera, en su manifestación consonántica, ofrecemos la definición propuesta por el propio poeta:

Consonancia en caída: coincidencia de sonidos vocales y consonantes entre palabras llanas a partir de su vocal tónica y esdrújulas a partir de su penúltima vocal; se evita, así, la síncopa habitual que se produce en las palabras proparoxítonas ante pausa, se repristina de hecho el significado de esdrújulo (resbaladizo), la pronunciación lenta y deslizada de estas palabras en su cadencia permite la percepción distinta de todos sus sonidos y, mediante la disociación de la intensidad y el timbre, se demuestra una vez más, con discreta ironía, el carácter superfluo de la rima.²²

Se trataría de un fenómeno que el poeta granadino afirma haber apreciado en la poesía de varios autores, si bien no como «consonancia» sino como «asonancia en caída». Así, en el *Libro de poemas* de Federico García Lorca, «El concierto interrumpido» presentaría una rima entre «música» y «antigua», en «Si mis manos pudieran deshojar» rimarían «música» y «antiguas», y en «Arbolé» «cintura» y «escucha» rimarían otra vez con «antigua»²³; con la salvedad de que, en este último caso, ninguna de ellas es esdrújula. Otro ejemplo se encontraría en el poema «Del alba a la aurora», de Jorge Guillén, donde «éxtasis» rimaría con «instante» y «salve»²⁴. Señala otro en Luis Cernuda: la rima entre

²¹ CARVAJAL, Antonio: *Propósitos poéticos*. Madrid: Fundación Juan March, 2004, p. 24.

²² CARVAJAL, Antonio: «Notas» a «Paralipómenos (o crónicas)». *Pliegos de poesía Hiperión*, 1986, 3.

²³ CARVAJAL, Antonio: «Federico García Lorca, por ejemplo», en Andrés Soria Olmedo (ed.): *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada: Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986 p. 313.

²⁴ CARVAJAL, Antonio: «Aperitivos para una mesa redonda», en Antonio Piedra, Javier Blasco Pascual (eds.): *Jorge Guillén, el hombre y la obra. Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén*. Valladolid: Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, 1995, p. 313.

«afirma» y «lluvia»²⁵, en el poema «Los muros nada más»²⁶, donde nuevamente no aparece ninguna palabra esdrújula. Los últimos ejemplos aducidos están en Cervantes: la obra teatral *El laberinto de amor*, jornada III, donde se riman «cuitas» con «burlas», «angustias» y «figura»; y el canto del mozo, en el capítulo XLIII de la primera parte del *Quijote*, donde se riman «confuso» y «descuido»²⁷. Por su parte, desechamos sin vacilar los ejemplos propuestos de Manuel García y Francisco Pino²⁸, por pertenecer a poemas cuya sujeción a un esquema distributivo de las rimas es vacilante y nada evidente.

De los siete ejemplos ofrecidos, es preciso destacar que ninguno se presenta en una composición de rima consonante, contexto en que la similitud fonética adquiriría su máxima relevancia. Además, sólo tres cumplen la condición de que la palabra rimada sea esdrújula; en este sentido, Carvajal se ha defendido atribuyéndole a la condición esdrújula de algunas palabras un carácter «variable»: como ejemplo de esto, señala que la palabra «heroico» es «muy frecuente verla acentuada ('heróico') por personas cultas que, a su vez, acentúan, o no, académicamente 'héroe'»²⁹ [*sic*]. En cualquiera de los casos, para que la presencia de la rima fuera evidente sería necesario forzar sobremanera la pronunciación de las palabras, distorsionando el ritmo del verso. Por tanto, lo dicho ya es suficiente para desestimar cualquier pretensión de establecer un «sistema» de rimas «en caída» basándose en los ejemplos propuestos, donde la condición menos marcada de la asonancia, así como la comunidad de grafías vocálicas, nos permite considerarlos sin más como una rima *all'occhio*. Además, el mismo autor ha dejado constancia del valor más visual que fónico de estas rimas, al mencionar, en su entrevista con Fernando Valls, que «es el texto escrito el que nos hace ver cosas que no habíamos percibido»³⁰. El único poeta

²⁵ CARVAJAL, Antonio: «Una experiencia cernudiana», en Jacobo Cortines (ed.): *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*. Sevilla: U. I. Menéndez Pelayo-Universidad de Sevilla, 1990, p. 91.

²⁶ CERNUDA, Luis: *La realidad y el deseo*. México: Tezontle, 1958, pp. 20-21.

²⁷ CARVAJAL, Antonio: *Metáfora de las huellas...*, *cit.*, p. 123.

²⁸ *Ibid.*, pp. 119-120.

²⁹ *Ibid.*, p. 114.

³⁰ En VALLS, Fernando: «Vida y tradición...», *cit.*, p. 184.

que ha cultivado este artificio en su manifestación consonántica ha sido el mismo Carvajal, en su «Octava de consonancias en caída», dedicada a Ángel Crespo:

Desdeñan los halagos de la rima
—sordos de corazón— quienes los ópalos
del verbo no perciben: timbres, óptima
caricia de la idea, vagos sándalos
en cuyos humos se adormece última
rosa de la creación: Sus tenues halos
ángeles crespos son del labio herido,
toque en el alma, bálsamo al sentido³¹.

Como realización asonante, ha rimado también «campánulas» con «menuda» y «brumas», y «últimas» con «arriba» y «cobrizas»³². De cualquier modo, este tipo de artificios, más próximos a la rima *all'occhio* o a la paronomasia que a la verdadera rima, tampoco es un fenómeno constante en su poesía: en el último poema de las «Siete miradas desde el camino de Andújar», rima «trémulo» con «cielo» y «duelo»³³. Se trata, por tanto, de un fenómeno sin más repercusión, que, como juego artificioso, sólo resulta significativo, y ni siquiera de modo general, en la poesía de su autor.

Lo mismo ocurriría con la segunda de sus aportaciones, los versos «de cabo doblado». En realidad, se trataría simplemente del resultado de un encabalgamiento léxico o *tmesis*, uno de cuyos ejemplos más significativos de nuestra tradición literaria se encuentra en la oda a «La vida retirada» de fray Luis de León. José Enrique Martínez Fernández ha recogido los ejemplos de «Vista de Badajoz al atardecer» y «Una perdida estrella», donde se riman «si ve-/ hemente pájaro» con «escribe», «sobre-/ cogedora» con «cobre», y «trampa go-/ zosa» con «relámpago»³⁴, «endemo-/ niado» con «extremo»³⁵, y los de *Ad petendam pluviam*, citado más abajo, subrayando que constituyen un

³¹ CARVAJAL, Antonio: *De un capricho celeste*. Madrid: Hiperión, 1988, p. 77.

³² «Aalst, 1997», en CARVAJAL, Antonio: *Los pasos evocados*. Madrid: Hiperión, 2004, p. 19.

³³ *Ibid.*, p. 45.

³⁴ CARVAJAL, Antonio: *Extravagante jerarquía. Poesía (1968-1983)*. Madrid: Hiperión, 1983, pp. 75 y 77.

³⁵ *Ibid.*, p. 89.

«ejercicio artificioso» que provoca «forzadas recomposiciones fónicas»³⁶. Además, en al menos dos casos, la definición que Carvajal ha ofrecido de ellos estaría en abierta contradicción con su práctica; si «doblar» el cabo del verso consiste en «pasar su sílaba o sílabas postónicas finales al verso siguiente»³⁷, el mismo Carvajal ha desmentido esta definición con su propia práctica en estos dos ejemplos:

Rosas, todas; y no son
la rosa. Todos los ti-
los, no la paz. El jazmi-
nero enlaza su canción
con la cal, [...] ³⁸.

¡Oh nube, cuánta calén-
dula en flor espera llu-
via que le niegas tan hu-
raña y avara sabien-
do que es el agua sostén
[...] ³⁹.

En efecto, puede apreciarse que tanto en el «jazmi-/ nero» del primer fragmento como en la «hu-/ raña» del segundo no son sólo las sílabas postónicas las que pasan al verso siguiente, sino también la tónica. Como puede desprenderse de lo visto, en sus trabajos e investigaciones sobre métrica Antonio Carvajal ha preferido centrar su atención en cuestiones y prácticas marginales o escasamente representativas, cuyo interés proveniría, según el poeta granadino, de su condición de «desvíos», «transgresiones» o «travesuras» frente a la práctica común, en aras de una mayor expresividad⁴⁰. Asimismo, Carvajal ha rechazado en varias ocasiones sentir ningún «apego» a la tradición en lo que respecta a su práctica como versificador, prefiriendo

³⁶ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: «Final de verso en partícula átona (tradición e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)». *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica*, 2001, 10, p. 308.

³⁷ CARVAJAL, Antonio: *Propósitos...*, cit., p. 31.

³⁸ «Huerta de San Vicente, verano», en CARVAJAL, Antonio: *Los pasos...*, cit., p. 75.

³⁹ *Ad petendam pluviám*, en CARVAJAL, Antonio: *Columbario de estío*. Granada: Diputación de Granada, 1999, p. 22.

⁴⁰ Cfr. CARVAJAL, Antonio: *Propósitos...*, cit., pp. 23 y 27-28.

presentarse, en cambio, como un «innovador métrico»⁴¹. Sin embargo, está claro que tal afirmación constituye una exageración importante; como han señalado José Enrique Martínez Fernández y Manuel Urbano, la ruptura con la versificación tradicional que lleva a cabo el poeta granadino tiene lugar siempre a partir de los metros clásicos⁴², cuya práctica y dominio constituye, a pesar de algunos ejemplos de verso libre y poemas en prosa, la parte más significativa de su obra poética. De hecho, en su amplia monografía sobre el verso libre, la profesora María Victoria Utrera ha citado el ejemplo de Carvajal, demostrando cómo, aun en el caso de algunas prácticas versolibristas con frecuentes rupturas rítmicas, en su poesía vuelve a manifestarse siempre una y otra vez la regularidad en el ritmo, generalmente de tipo endecasilábico⁴³. En cualquier caso, el catálogo más exhaustivo de las diferentes prácticas métricas de Carvajal, en su acatamiento o variación de los moldes tradicionales, puede encontrarse en el artículo de José Domínguez Caparrós «Notas sobre la métrica de la poesía de Antonio Carvajal»⁴⁴.

Otros autores también han cultivado el desvío de los modelos tradicionales de verso y estrofa. Pero, frente a la teorización sistemática y comprehensiva en la que ha basado Carvajal sus experimentos métricos, en esos otros casos no siempre es posible apreciar los objetivos técnicos o expresivos (esto es, propiamente artísticos) que persiguen tales desvíos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los poemas publicados por Luis Antonio de Villena en el año 2004 bajo el título de *Desequilibrios*. Con anterioridad a este libro, el poeta madrileño había empleado modelos clásicos de versos y sonetos; en la cubierta de éste, sin embargo, se nos hace saber que incluye principalmente lo que el propio Villena denomina «falsos sonetos verdaderos», es decir, que «la

⁴¹ Cfr. TORÉS GARCÍA, Alberto: «Encuentro con Antonio Carvajal». *Canente. Revista literaria*, 2002, 3-4, p. 514; CARVAJAL, Antonio: *Propósitos...*, cit., p. 32.

⁴² MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique: «Final de verso...», cit., p. 303; Manuel Urbano, «Aspectos formales en Antonio Carvajal». *Canente. Revista literaria*, 2002, 3-4, p. 474.

⁴³ Cfr. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros, 2001, pp. 299-303.

⁴⁴ En CHICHARRO, Antonio (coord.): *El corazón y el lúgano. Antología plural*. Granada: Universidad de Granada, 2003, pp. 17-27.

mayoría son irregulares y buscan sonoridades y modos nuevos, pero todos se atienen a la estructura del soneto (dos cuarteros y dos tercetos, en algunas ocasiones con estrambote)». Parece, por lo tanto, que en este caso el apartamiento de los modelos clásicos viene dado por un motivo expresivo (la búsqueda de esas «sonoridades y modos nuevos»). Veamos, por ejemplo, el que lleva por título «Corsario»:

Piernas tensas. Tacones sonoros. Revuelto el cabello negro...
Era o había sido, hasta que la noche descubrió su cuerpo
largo, fibroso, duro. La magnífica belleza angular de su rostro,
la piel tan fina como el agua dulce, chispazos de fósforo.

En sus ojos –turbadores, negros– alguien ha escrito
un día una palabra soez, maravillosa: Vicio.
¿Qué significa? ¿Albas largas, cocaína, mujeres muy ardientes
besándole los pies? ¿Hombres que han alabado su torso viril joven?

Tirado, sentado en las ergástulas de la sauna, entre
toallas húmedas y aleteantes aves de silente deseo,
basta contemplar la seda de sus muslos ágiles para

olvidarlo todo. Llama es galán su cuerpo. Ansia, cobra...
La deja ver como un reptil perfecto entre lo oscuro.
Apasionado, alarmante, vicioso. ¿Él o tú? ¡Pero qué importa!⁴⁵

En efecto, lo primero que llama la atención en el poema es la irregularidad de los versos, con medidas que varían entre las quince sílabas del quinto verso y las veintiuna del tercero, sin que pueda reconocerse en ellos patrón rítmico alguno, bien por adición de metros clásicos más cortos, bien por estructuras paralelísticas. El contenido semántico de los versos tampoco nos proporciona indicios de que se haya mantenido un ritmo de pensamiento, o que su longitud o brevedad responda a objetivos expresivos definidos: así parecen demostrarlo los encabalgamientos de los versos nueve y once, en los que las preposiciones «entre» y «para» quedan colgando abruptamente sobre la pausa versal, sin que las propias preposiciones, o el sintagma nominal siguiente, parezcan tener un relieve en el contexto del poema que explique su posición destacada. La distribución de la rima es

⁴⁵ VILLENA, Luis Antonio de: *Desequilibrios*. Madrid: Visor, 2004, p. 55.

vacilante: AABB CCDE DAF GHG en asonante, con los versos octavo, undécimo y décimo tercero que quedan sueltos, y versos que riman aleatoriamente entre estrofas, sin seguir ningún patrón. Una vez más, las imágenes y el significado no arrojan ninguna luz sobre el sentido de la composición: los versos sueltos corresponden a una interrogación retórica, una preposición suelta y el punto final de una oración. También, como puede verse, la distribución de la rima no se corresponde con la tradicional división en cuartetos y tercetos que se anunciaba en la cubierta posterior del libro. Tal división es meramente tipográfica; si hubiera de hacerse de acuerdo con la distribución de las rimas, bien podría ser AA BB CC DED A F GHG, lo cual nos daría tres pareados y dos tercetos con el segundo verso suelto, más otros dos versos sueltos.

La explicación, básicamente, vendría a ser el modo en que el propio Villena aplica su concepto de soneto. Pues, en efecto, su tradicional definición de éste como «dos cuartetos y dos tercetos» —si bien muy distante de ser completa— debería basarse en la distribución de las rimas que constituyen los dos tipos de estrofa referidos. Nada de eso aparece en el ejemplo seleccionado, ni en la mayoría de los del libro. Tampoco la igualdad de versos, o incluso algún patrón rítmico para éstos, que también serían esperables de un soneto. Cualquiera de estas características podría ser prescindible en la búsqueda de un determinado efecto expresivo, pero éste no es el caso. Por tanto, la distribución estrófica del soneto se queda en un mero simulacro tipográfico, y las asonancias y las vacilaciones rítmicas de los versos demuestran que se trata más bien de un intento o aproximación a la escritura de un soneto, que no ha alcanzado un diseño definitivo.

De cualquier forma, el anterior es un ejemplo inusual. Entre los autores del 70, lo más frecuente es que la reflexión sobre el propio trabajo creativo sea coherente y exhaustiva y que, de modo muy consciente, cada apartamiento de los moldes tradicionales conduzca a un determinado efecto expresivo o a la superación de un nuevo reto técnico. No se trata, en ningún caso, de mantener un apego embalsamador y museístico hacia las formas del pasado; al contrario, se trata siempre de actualizar y vivificar éstas. Tal es, por ejemplo, la postura de Miguel d'Ors:

Soy de los que piensan que sólo desde la tradición es posible la innovación; que sólo conociendo la poesía española cabe añadirle algo nuevo; que, en definitiva, sólo hay dos opciones: ser un continuador o ser un repetidor —inconsciente, además, en la mayoría de los casos—. Porque, en efecto, lo que no es tradición es plagio⁴⁶.

De hecho, el poeta gallego considera que el verdadero tradicionalista es aquel que, «por su deseo de ver la tradición viva y no congelada, se esfuerza en prolongarla hacia el futuro»⁴⁷. Por esta razón, en sus escritos teóricos, d'Ors ha expresado repetidas veces su opinión de que la creación poética, por su propia naturaleza, tiende a saltarse las normas establecidas y a producir efectos inesperados. Desde este punto de vista, por ejemplo, ha declarado no encontrar justificación para el conservadurismo estético que aprecia en los tres últimos siglos de poesía española religiosa⁴⁸; y ha rechazado siempre la elaboración de una poética, además de mirar en general con cierto escepticismo esta actividad. Según él, una concepción fijada de lo que es la poesía acabaría por inmovilizarla y traicionar su propia esencia, y la única manera de continuar sería escaparse a su propia definición, «cumpliéndose precisamente en el incumplimiento. Por esto toda poética está llamada a ser transgredida y quedar, más o menos pronto, invalidada»⁴⁹. Lo mismo se aplicaría a la métrica, coincidiendo con la visión de los demás autores citados en este trabajo sobre el origen y la práctica de los desvíos y variaciones:

Estoy firmemente convencido de que los fallos métricos pueden ser, en ciertas ocasiones, recursos estilísticos de efectos maravillosos, y de que, por consiguiente, «hacerlo bien» será, en ciertas ocasiones, «hacerlo mal». Pero el lector ha de tener siempre la impresión de que el poeta, aunque sus versos no sean académicamente perfectos, los ha hecho así porque ha querido, y no porque no ha tenido más remedio. Lo esencial, en definitiva, no es que haya o deje de haber esta sílaba, esa rima o aquel acento, sino que se perciba un dominio total del lenguaje⁵⁰.

⁴⁶ GARCÍA MARTÍN, José Luis: *Las voces y los ecos*. Gijón: Júcar, 1980, p. 137.

⁴⁷ ORS, Miguel d': «'Joyas nuevas de plata vieja' (el Modernismo como tradicionalismo)». *Bulletin of Spanish Studies*, 2002, 79/2-3, p. 242.

⁴⁸ ORS, Miguel d': *Punto y aparte*. Granada: Comares, 1992, p. 210.

⁴⁹ ORS, Miguel d': *Virutas de taller (1995-2004)*. Valencia: Los Papeles del Sitio, 2008, pp. 187-188.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 46.

Miguel d'Ors no ha reservado estas ideas para el ámbito de la reflexión teórica. Con frecuencia, las ha planteado como una cuestión de estricta artesanía, proponiendo ejemplos en que el apartamiento de los modelos puede constituir un acierto por su expresividad: «Qué buen endecasílabo, por ejemplo, 'lleva la corbata descolocada'»⁵¹. En otras ocasiones, su propia poesía constituye el mejor ejemplo de lo expuesto hasta ahora. Veamos, por ejemplo, el final de «Se está apagando el fuego». Se trata de un poema sobre la nostalgia de la infancia, y la pérdida de la vitalidad y la alegría de entonces, en contraste con la mediocre realidad de la madurez. Escrito en endecasílabos y alejandrinos, es una composición sin rima, salvo los dos últimos versos, que riman a modo de pareado final, lo cual los haría ripiosos: «En mí se está apagando el fuego. Cualquier día / me moriré de asfalto y de bibliografía»⁵². Sin embargo, a través de esa rima impropia, el poeta enfatiza lo monótono y artificial de su situación, y el modo de expresión subraya su contenido. En otros casos, Miguel d'Ors se servirá de la ruptura del patrón rítmico como medio expresivo. Véase, a este respecto, un poema muy similar al comentado anteriormente, titulado «Reproche a Miguel d'Ors». El tema es análogo: se trata del contraste entre los sueños y anhelos del corazón, y la realidad de la vida cotidiana:

Tu corazón navega en la «Kon-Tiki»,
se adentra con Amundsen por las grandes
soledades heladas,
sube al Nanga Parbat con Hermann Buhl, se abre
paso hacia el Amazonas, monta potros,
se hunde en ciénagas verdes con fiebres y mosquitos,
atraviesa desiertos, caza el oso.

Y tú aquí, traidor, en un escalafón y un horario⁵³.

El final nos deja una sensación abrupta, por el contraste entre los elementos mencionados (el escalafón y el horario), y las actividades en la naturaleza salvaje, exótica e inexplorada de

⁵¹ *Ibid.*, p. 51.

⁵² ORS, Miguel d': 2001 (*Poesías escogidas*). Sevilla: Cuadernos de Poesía Númenor, 2001, p. 76.

⁵³ *Ibid.*, p. 95.

los versos anteriores. Pero, en este caso, su tono anticlimático viene reforzado también por la ruptura del ritmo con el resto del poema. Es cierto que podría hacerse una recomposición forzada del verso, a modo de adición de un heptasílabo terminado en un monosílabo agudo, y un eneasílabo («y tú aquí, traidor, en / un escalafón y un horario»); pero tanto esta lectura como cualquier otra, más natural, sumadas a la rima interna que contiene el verso, vendrían a reforzar su carácter prosaico, deslavazado y deliberadamente feísta, que, como pretendía el poeta, subraya la oposición de sus elementos con los precedentes en el poema, buscando un efecto expresivo.